

DER HISPANOAMERIKANISCHE ROMAN

BAND I
VON DEN ANFÄNGEN
BIS CARPENTIER

Herausgegeben von
VOLKER ROLOFF
und
HARALD WENTZLAFF-EGGEBERT

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT

58690387

Universitäts-
Bibliothek
München

Einbandgestaltung: Neil McBeath, Stuttgart.

Einbandbild: Mexiko-Stadt, Ansicht des Zócalo mit Photomontage des Templo Mayor.

Aus: Glanz und Untergang des Alten Mexiko.

© 1986 Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim
und Verlag Philipp von Zabern, Mainz.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Der hispanoamerikanische Roman / hrsg. von
Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert. –
Darmstadt: Wiss. Buchges.

ISBN 3-534-11921-5

NE: Roloff, Volker [Hrsg.]

Bd. 1. Von den Anfängen bis Carpentier. – 1992

ISBN 3-534-11163-X

Bestellnummer 11163-X

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 1992 by Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Offsetpapier

Satz: Fotosatz Janß, Pfungstadt

Druck und Einband: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt

Printed in Germany

Schrift: Linotype Garamond, 9.5/11

ISBN 3-534-11163-X

INHALT

<i>Vorwort</i>	VII
<i>Einleitung</i>	
HARALD WENTZLAFF-EGGEBERT	1
<i>Alonso Carrió de la Vandra: «El lazarillo de ciegos caminantes»</i>	
CHRISTIAN WENTZLAFF-EGGEBERT	7
<i>José Joaquín Fernández de Lizardi: «El Periquillo Sarniento»</i>	
KLAUS MEYER-MINNEBANN	18
<i>Cirilo Villaverde: «Cecilia Valdés o La Loma del Angel»</i>	
OTTMAR ETTE	30
<i>Esteban Echeverría: «El matadero»</i>	
DIETRICH BRIESEMEISTER	44
<i>José Mármol: «Amalia»</i>	
JOCHEN HEYBANN	52
<i>Jorge Isaacs: «María»</i>	
THOMAS BREMER	64
<i>Clorinda Matto de Turner: «Aves sin nido»</i>	
HANS-JOACHIM MÜLLER	78
<i>Carlos Claudio Reyles Gutiérrez: «La raza de Caín»</i>	
GERHARD WILD	92
<i>Mariano Azuela: «Los de abajo»</i>	
KARLHEINRICH BIERBANN	105
<i>José Eustasio Rivera: «La vorágine»</i>	
HARALD WENTZLAFF-EGGEBERT	118
<i>Ricardo Güiraldes: «Don Segundo Sombra»</i>	
GUSTAV SIEBENBANN	132

Rómulo Gallegos: «Doña Bárbara»

HORST ROGMANN 145

Roberto Arlt: «Los siete locos»/«Los lanzallamas»

RITA GNUTZMANN 155

Arturo Uslar Pietri: «Las lanzas coloradas»

FRAUKE GEWECKE 167

Jorge Icaza: «Huasipungo»

MARION PAUSCH 180

María Luisa Bombal: «La última niebla»

INÉS GONZÁLEZ 191

José Revueltas: «El luto humano»

VITTORIA BORSÒ 202

Agustín Yáñez: «Al filo del agua»

GUIDO RINGS 214

Leopoldo Marechal: «Adán Buenosayres»

WALTER BRUNO BERG 223

Miguel Angel Asturias: «Hombres de maíz»

CAROLA GRÜNDLER 233

Alejo Carpentier: «Los pasos perdidos»

FRIEDRICH WOLFZETTEL 244

Adolfo Bioy Casares: «El sueño de los héroes»

MICHAEL RÖSSNER 254

Juan Rulfo: «Pedro Páramo»

URSULA LINK-HEER 266

José María Arguedas: «Los ríos profundos»

SABINE HARMUTH 279

Alejo Carpentier: «El siglo de las luces»

GEORGES GÜNTERT 291

Anmerkungen und Literatur 305

ADOLFO BIOY CASARES: «EL SUEÑO DE LOS HÉROES»

MICHAEL RÖSSNER

Die Aufnahme dieses Textes in eine repräsentative Sammlung von Interpretationen zum hispanoamerikanischen Roman mag auf den ersten Blick verwundern, denn der 1954 erschienene *Sueño de los héroes* ist nicht Bioy Casares' bekanntester Roman: Dieses Prädikat gebührt dem Erstling, *La invención de Morel*, mit dem Bioy 1940 die Mode der «literatura fantástica» in Argentinien eröffnete und von dem Borges in seinem berühmt gewordenen Vorwort sagte: «No me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla [la novela] de perfecta» (Borges 1940). Tatsächlich erfüllt Bioy dort die Prinzipien der wirkungsästhetischen Strategie des phantastischen Genres („Aufhebung des Zweifels“, Borges¹, „Unschlüssigkeit“, Todorov²) in handwerklich perfekter Weise und liefert dem verblüfften Leser auch noch eine schlüssige Erklärung für die mysteriösen Ereignisse, für die es nur einer einzigen „phantastischen, aber nicht übernatürlichen“ (Borges 1940) Annahme bedarf. Durch das Erscheinungsjahr 1940, das Jahr der programmatischen *Antología de la literatura fantástica*, und Borges' poetologisch bedeutendes Vorwort ist dieser Text zum Prototyp des phantastischen Romans argentinischer Prägung geworden. Und trotz aller Selbstzweifel Bioys in bezug auf seinen zweiten Roman, *Plan de evasión* (1945), wird man nicht umhinkönnen, auch diesen Text wegen der Verbindung einer noch wesentlich kunstvolleren Struktur metaphysisch fundierter Phantastik mit metaliterarischen Experimenten im Stil des französischen «nouveau roman» zu loben.³ Warum also diese Interpretation gerade dem dritten, auf den ersten Blick mit viel schlichteren Mitteln arbeitenden Roman über einen Kraftfahrzeugmechaniker aus den Vorstädten von Buenos Aires widmen?

Die Antwort auf diese Frage wird, so hoffe ich, die folgende Analyse liefern: *El sueño de los héroes* entpuppt sich bei näherem Hinsehen nämlich nicht nur in Äußerlichkeiten als zentraler Text des Bioyschen Romanschaffens (indem der Text vom Ambiente und der narrativen Technik her die Brücke von den beiden genannten phantastischen „Inselromanen“ zu den späteren, in Buenos Aires spielenden und Realismus mit Phantastik verbindenden Romanen schlägt), sondern überhaupt als einer der bedeutendsten lateinamerikanischen Romane unseres Jahrhunderts, der von dem sogenannten 'Boom' zu Unrecht in die zweite Linie zurückgedrängt worden ist; als ein kleines Meisterwerk, in dessen knapp 180 Seiten sich eine ganze

Zahl von potentiellen Romanen verbirgt, die man nur mit einer Art „Zwiebelschältechnik“^{3a} darzustellen und zu erschließen vermag. Das möchte ich in diesem Interpretationsansatz an sieben Varianten vorführen, ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

«El sueño de los héroes» als phantastischer Roman

A lo largo de tres días y de tres noches del carnaval de 1927 la vida de Emilio Gauna logró su primera y misteriosa culminación. Que alguien haya previsto el terrible término acordado y, desde lejos, haya alterado el fluir de los acontecimientos, es un punto difícil de resolver. Por cierto, una solución que señalara a un oscuro demiurgo como autor de los hechos que la pobre y presurosa inteligencia humana vagamente atribuye al destino, más que una luz nueva añadiría un problema nuevo. (S. 7)

Mit diesem Einsatz weist der Roman sofort auf seine Zugehörigkeit zum phantastischen Genre hin. Die Adjektiva «misterioso» und «terrible» stimmen den Leser auf das gattungskonstitutive Auftreten unerklärlicher und unheimlicher Phänomene, das Unsicherheitsbekenntnis des Autors bezüglich der „schwierig zu lösenden“ Frage auf die Todorovsche „Unschlüssigkeit“ ein; gleichzeitig schafft es aber die für Bioy stets typische Distanz des Lesers/Textes zu dem eigenen Autor, der nicht als unfehlbar, sondern als durchaus irrtumsanfällig präsentiert wird, wenngleich er im *Sueño de los héroes* erstmals nicht als Ich-Erzähler, sondern meist als im traditionellen Sinn auktorialer (aber eben doch offenbar nicht allwissender Erzähler) auftritt. Im letzten Satz des Zitats schließlich erweist sich Bioy nicht nur sprachlich als Borges-Schüler; ironisch wird hier schon zu Beginn des Romans vorweggenommen, was Borges üblicherweise am Ende seiner Erzählungen ansiedelt: die in der traditionellen europäischen Phantastik üblichen Versuche, eine rationale Erklärung für die mysteriösen Ereignisse, die dem Leser in so glaubwürdiger Weise berichtet wurden, zu finden, und das Fehlschlagen dieser Versuche, das der Erzähler mit Genugtuung konstatiert.

Die erzählte Geschichte ist relativ einfach, wenngleich präzise strukturiert: Emilio Gauna, ein alleinstehender, mit einer Gruppe von «muchachos» aus dem Halbweltmilieu verkehrender Kraftfahrzeugmechaniker aus Buenos Aires, gewinnt im Karneval 1927 bei einer Pferdewette viel Geld und beschließt, es mit seinen Freunden und deren Anführer, dem die vergangene Vorstadt-Messerheldenmythologie verkörpernden Doktor Valerga, zu trinken. Von dem drei Tage und drei Nächte währenden Besäufnis, bei dem seine Wahrnehmungs- bzw. Erinnerungsfähigkeit immer mehr aussetzt, bleiben ihm nur unzusammenhängende, wunderbare Bilder im Gedächtnis, darunter die Klimax, das Zusammentreffen mit einer Domino-Maske in dem festlichen Tanzsaal des Nachtlokals «Armenonville», und eine vage Erinne-

rung an einen Messerkampf im Wald mit Valerga sowie das Gefühl, daß in dieser verschütteten Erinnerung der wahre Höhepunkt seines Lebens begraben liege. Danach macht er sich drei Jahre lang auf die Suche nach dieser mysteriösen Vergangenheit; er findet zunächst in dem «brujo» (dem „Hexer“, Wunderheiler und Wahrsager) Taboada ein Gegengewicht zu Valerga und in dessen Tochter Clara (die sich später als die Maske aus dem «Armenonville» erweisen soll) die Frau seines Lebens, die er nach einer intensiven Liebesbeziehung auch heiratet. Clara und Taboada gelingt es, ihn von seinen 'Freunden' und Valerga loszulösen, nur sein ehemaliger Zimmergenosse Larsen hält dem Ehepaar die Treue.

Gauna will nun für seine Familie eine bürgerliche Existenz aufbauen, nur insgesamt dreimal während der drei Jahre bricht er für kurze Zeit aus und begibt sich auf die Suche nach der mysteriösen Vergangenheit des Jahres 1927. Die bürgerliche Idylle wird aber schließlich durch den Tod Taboadas zerstört, da jetzt die Sehnsucht Gaunas, die Wahrheit über den Karneval 1927 herauszufinden, übermächtig wird. Im Jahr 1930 wiederholt sich dann die Geschichte: Gauna gewinnt wieder beim Pferderennen, die Freunde brechen wieder zum Feiern auf, aber alles erscheint jetzt banal und ernüchternd. Buenos Aires ist – teilweise wohl durch die Wirtschaftskrise von 1929 – eine triste, desillusionierende Stadt geworden, die wunderbaren Bilder enthüllen sich als geschönte Erinnerung, hinter der sich Valergas primitive Brutalität gegenüber Wehrlosen (einem Kind, einem Blinden, einem Pferd) verborgen hat. Angewidert beschließt Gauna dennoch, der Sache auf den Grund zu gehen. Im «Armenonville» trifft er Clara wieder, verliert sie aber beim Tanz aus den Augen und stirbt schließlich bei dem Messerduell, an das er sich schon 1927 zu erinnern meinte, wobei dieser letzte Abschnitt vom Erzähler mit verstärkten 'phantastischen' Signalen als ein Zusammenfließen zweier Zeitebenen gekennzeichnet wird («desde algún instante, imposible de precisar, el tiempo de ahora había confluido con el del 27», S. 173). Auch der «brujo» Taboada hatte ihm schon vorausgesagt, daß er nur für kurze Zeit Gaunas Schicksal unterbrechen könne:

Yo lo defendí contra un dios ciego, yo rompí el tejido que debía formarse. Aunque sea más delgado que hecho de aire, volverá a formarse cuando no esté yo para evitarlo. (S. 37)

Eine solche Aufhebung der Zeit in einem Zusammenfließen der ähnlichen Augenblicke stünde natürlich ganz in der Tradition von Borges, der dieses Thema in Form von phantastischen Erzählungen (z. B. *El otro*) ebenso abgewandelt hat wie in seinem zentralen Essay *Nueva refutación del tiempo*. Der Atmosphäre des Unheimlichen steht freilich das Faktum gegenüber, daß Bioy die zahlreichen Vorzeichen der „Magischen Fatalität“ manchmal auch ironisiert – wie etwa in der Gestalt des Papageis, der Gauna bei einem Vorstadtbummel ausgerechnet einen Zettel mit einem vorgedruckten, vielfach deutbaren, aber für ihn in fataler Weise zutreffenden Spruch aus einer Schachtel zieht:

Los dioses, lo que busque y lo que pida,/ como loro informado le adelanto,/ ¡ay! le concederán. Y mientras tanto/ aproveche el banquete de la vida. (S. 69)

Aufgrund dieser Ironisierung des Unheimlich-Phantastischen ergibt sich natürlich die Möglichkeit, die verschwommene Erinnerung an den Messerkampf von 1927 als Vorahnungstraum zu deuten, wie das Thomas Meehan (Meehan 1973) tut, und damit die logische Kohärenz der erzählten Wirklichkeit zu retten. Bioy legt diese Deutung sogar nahe, wenn er Clara und ihren Bekannten «El Rubio» sich daran erinnern läßt, wie sie 1927 den total betrunkenen Gauna heimlich aus dem Lokal geschafft hatten, und wenn der Erzähler im Schlußkapitel kommentiert: «Ya en el 27 Gauna entrevió el otro lado. Lo recordó fantásticamente: sólo así puede uno recordar su propia muerte» (S. 178). Trotz der Verwendung des Begriffs „phantastische Erinnerung“ zur Kennzeichnung des Visionstraums fiel damit *El sueño de los héroes* aus der phantastischen Gattung heraus, für die eben der Schwebezustand zwischen einer übernatürlichen und einer logisch-rationalen Weltordnung Voraussetzung ist: Die übernatürliche Wirklichkeit würde sich nämlich dann auf den Innenbereich einer Figur (den Traum des Protagonisten Gauna) reduzieren, während für den Leser die erzählte Geschichte zwar mysteriös im Sinne einer Kriminalerzählung, nie jedoch phantastisch wäre.

Aber ganz so eindeutig ist diese 'Auflösung' des Rätsels wohl nicht; selbst wenn man die mysteriösen Andeutungen des «brujo» bloß als symbolisches Sprechen abtun will, vermittelt Kapitel 8, in dem Gauna das erste Mal nach den Karnevalseignissen 1927 wieder mit den «muchachos» zusammentrifft, einen realistisch-unheimlichen Eindruck: Einer der Freunde verpatzt nämlich bei Gaunas Anblick vor Schreck einen leichten Stoß beim Billard, es herrscht lähmendes Entsetzen, und ein anderer kommentiert: «¿Qué quieren? Aparece de pronto el santo . . .?» Und auch danach hat Gauna den Eindruck, „nicht an der Konversation teilzunehmen“. Er tritt also unter sie wie ein Toter auf Urlaub, und wohl nur so ist auch dieses Entsetzen, dieses Da-Sein (*estar*), ohne *dabei* zu sein, zu verstehen. Und schließlich verwirft der Erzähler ausdrücklich die Deutung des ganzen Rätsels als «hecho psicológico», der sich aus der Wirkung von Müdigkeit und Alkoholgenuß erklären ließe (S. 161). Einige Umstände blieben dabei immer ungeklärt und müßten also als 'magisch' akzeptiert werden. Nicht zuletzt schlägt er zu Beginn des letzten, von ihm selbst als „magisch“ bezeichneten Teils dem Leser vor, sein bisheriges Textverständnis zu ändern und alles in magischer Perspektive zu lesen:

[. . .] tal vez todo él fuera mágico y sólo nosotros no hayamos advertido su verdadera naturaleza. El tono de Buenos Aires, descreído y vulgar, tal vez nos engañó. (S. 161)

Wenn man sich darauf einläßt und die mögliche rationale Erklärung des Geschehens verwirft, dann ist Gaunas Geschichte in erster Linie eine Variation eines metaphysisch-phantastischen Themas: die Aufhebung der linear ablauf-

fenden Zeit im Verein mit dem schon in zahlreichen Legenden (etwa in Berceos *Milagros de Nuestra Señora*) zu findenden Motiv⁴ einer befristeten Rückkehr des Toten ins Leben, um gewisse Dinge in Ordnung zu bringen. Auch dieses hat Borges ja in *El milagro secreto* (in *Artificios*, 1944) und in *La otra muerte* (in *El Aleph*, 1949) gestaltet.

Mit diesen Kennzeichen, seiner anspruchsvollen, durchkonstruierten Struktur, die auf der „magischen“ Dreizahl beruht (Meehan 1973, S. 39–45), und den geschickten narrativen Strategien der Verunsicherung steht *El sueño de los héroes* also ganz in der Tradition der ersten beiden Romane, von denen er sich nur durch die Lokalisierung in Buenos Aires und die argentinische Umgangssprache der Personen unterscheidet. Hat Bioy also einfach den Vorwürfen Rechnung getragen, die Autoren der Phantastik wären zu wenig mit Lateinamerika verbunden? Oder ist er von Borges' Begeisterung für die «literatura del arrabal» angesteckt worden? Wie dem auch sei, das Argentinische ist hier keineswegs nur Beiwerk: Gerade aus dieser – in der Kritik als „Demokratisierung“ oder „Popularisierung“ des vorher offenbar allzu elitär-europäorientierten Phantastischen angesehenen (Bastos 1983, S. 755) – Lokalisierung in der Unterschicht von Buenos Aires ergeben sich nämlich zahlreiche weitere Auslegungsmöglichkeiten dieses Textes.

«*El sueño de los héroes*» als politische Allegorie

In der Zeit des Peronismus (zwischen 1945 und 1954) entstanden – in dem Bioy wie die ganze Gruppe um Borges und die Zeitschrift *Sur* ein prononcierter Gegner des Regimes war – und in einem mit präzisiertem Realismus gezeichneten Buenos Aires angesiedelt, liegt es nahe, in *El sueño* auch eine Auseinandersetzung mit dem teils sozialistischen, teils nationalistisch-populistischen Regime des Mussolini-Bewunderers Perón zu sehen. Tatsächlich gibt der Autor selbst an, das dargestellte Buenos Aires sei sowohl das seiner Jugendjahre vor 1930 als auch «el Buenos Aires de la época en que escribí la novela», und einige mit ironischer Distanz zitierte Äußerungen von Personen gehören unzweifelhaft der peronistischen Ideologie der Dekade 1945–1955 an:

Si yo fuera gobierno – comunicó Gauna – no dejaría entrar un solo automóvil en el país. Con el tiempo se reproducirían de industria argentina y por enteramente asquerosos que fueran el público consumidor los compraría sin chistar, abonando un precio considerable. (S. 80)

Diese Äußerung eines naiven Wirtschaftsprotektionismus findet ihre noch ironischere Entsprechung in der Entrüstung Gaunas darüber, daß seine angebetete Clara das Drama eines Ausländers (Ibsen) auf die Bühne bringt («¿Y por qué no dan obras de autor nacional?», S. 40). Weitere Anspielungen auf

Peróns Propagandapapieren finden sich im Text zuhauf.⁵ Daher bietet es sich sogar an, den ganzen Roman als Schlüsselroman zu lesen, als allegorisch verpackte Kritik an dem Regime des populistischen Generals, wie das Thomas C. Meehan (Meehan 1973, S. 53 ff.) getan hat. Der «compadrito» Doktor Valerga wäre dann als symbolische Verkörperung Juan Domingo Peróns zu deuten, wofür tatsächlich vieles spricht. Nicht zuletzt hat der Autor selbst einen spielerischen Hinweis auf diese Möglichkeit der Entschlüsselung in den Text verpackt, der Meehan offenbar entgangen ist: In dem Haus Valergas hängen nämlich «dos solemnes retratos: uno del doctor Luna, vicepresidente de la República, y otro del mismo doctor Valerga» (S. 10), und es ist wohl offenkundig, daß normalerweise neben dem Porträt des Vizepräsidenten das des Staatspräsidenten zu hängen pflegt – der aber hieß während der Dekade, in der *El sueño de los héroes* entstand, Juan Domingo Perón.

In diesem allegorischen Zuordnungssystem stünde dann der (nicht zufällig elternlose) Gauna für das Land Argentinien, das zwischen (europäisch orientierter) «civilización» in der Tradition Sarmientos (verkörpert durch Taboada und Clara) und der «barbarie» des «gaucho-compadrito» im Sinne der nationalistischen und machistischen Mythologie schwankt. Der Rückbezug auf dieses manichäische System, das Sarmiento in seinem *Facundo*-Essay⁶ als Alternative für die Zukunft des Landes aufgestellt hat, ist nicht so weit hergeholt: Auch Borges hat in *El otro Perón* als „neuen Rosas“ bezeichnet und somit in derselben Weise in die historische Alternative «civilización» – «barbarie» eingeordnet; die Auffassung, das Phänomen des Peronismus mit dem Fortwirken eines auf das gaucheske Kazikenwesen des 19. Jahrhunderts gestützten Denkens zu erklären, war also in der Gruppe um die Zeitschrift *Sur* sichtlich verbreitet.

Will man die Entschlüsselung weitertreiben, könnte man Clara als Repräsentantin der ‘aufgeklärten’, d. h. europaorientierten Intellektuellen und die «muchachos» als Entsprechung der Perón zujubelnden «descamisados» sehen. *El sueño de los héroes* würde so zur bitteren Abrechnung mit einem politischen System des machistischen Großsprechertums, von dem Argentinien/Gauna trotz seiner Liebe zur Kultur und zu Europa (Clara) letztlich so fasziniert ist, daß es ihm sozusagen bis in den – unausweichlichen – Tod folgt.

*«El sueño de los héroes» als argentinischer „Compadrito-Roman“
in der Nachfolge der «gauchesca»*

Die eben angedeutete Interpretation als politischer Schlüsselroman führt notwendigerweise dazu, *El sueño de los héroes* auch literarisch mit der Strömung der Gaucho- und Compadrito-Literatur in Verbindung zu setzen, die im 19. Jahrhundert mit *Martín Fierro* einen absoluten Höhepunkt erreicht

hat und noch Borges' Erstlingserzählung *Hombre de la esquina rosada* (1929) prägt. Gerade bei Bioys älterem Freund ist die ästhetische Faszination dieser Vorstadt-Mythologie besonders stark, was sich in zahlreichen Gedichten und Erzählungen zeigt, besonders in der fast zeitgleich entstandenen Kurzgeschichte *El Sur* (veröffentlicht 1956), die auch mit dem Tod des Helden im Messerduell endet.⁷ Unterschiedlich ist freilich die Wertung: Während Borges' Dahlmann sich in die Rolle des Helden hineinräumt, um so vielleicht den banalen Tod im Spital zu kaschieren, jedenfalls aber die kleinbürgerliche Banalität seines Daseins zu überwinden, ist Gaunas 'Heldentraum' durch die vorgehende Entlarvung seiner beschönigenden Traumarbeit als bedrohlicher Fehlschlag gekennzeichnet.

Aber trotz dieser umgekehrten Wertung des Ausgangs ist es offenkundig, wieviel *El sueño de los héroes* der «literatura gauchesca» und der darauffolgenden «literatura del arrabal» verdankt.⁸ Dazu gehört nicht nur die Figur des «compadrito», sondern auch die sprachliche Ausdrucksform der «muchachos» und Valergas, ja sogar Gaunas selbst, ein mit lächerlichen Pathos-Signalen durchsetztes «lunfardo»⁹, und schließlich die leitmotivische Rolle der allerorten von den Nachtschwärmern geschmetterten Tangotexte, besonders des ständig von Antúnez gesungenen Tangos «Adiós, muchachos», in dem beziehungsvoll von der Unausweichlichkeit des Schicksals die Rede ist. Nicht zuletzt stammt aus der Gattung der «gauchesca» auch das Moment der Faszination des «coraje», das für Gauna zur Obsession wird und ihn letztlich in das tödliche Duell treibt. Auf diesem Gaucho- oder Compadrito-Konzept des im Zweikampf zu beweisenden Mutes beruht letztlich auch der titelgebende Heldentraum: Die ideologischen Grundfesten eines Abenteuerliteratur-Genres werden von Gauna verinnerlicht und zum Leitbild des «guapo», des Messerhelden, geformt, dem er schließlich trotz des „zivilisatorischen Intermezzos“ als Schwiegersohn Taboadas bis in den Tod folgt.

«El sueño de los héroes» als mythologischer 'Heldentraum'

Die Rückführung dieses Heldentraums auf archetypische, im Bildungsgut des europäischen Lateinamerikaners mit der griechischen Mythologie verknüpfte Wurzeln wird von Bioy freilich ebenfalls mehr als deutlich gemacht: So vergleicht der «brujo» bei seinem ersten Gespräch mit Gauna dessen Abenteuer mit denen des Odysseus und Jason (S. 36); die Konditorei, in der er sich mit Clara zu treffen pflegt, heißt bezeichnenderweise «Los Argonautas», und schließlich träumt Gauna in der letzten Nacht seines Lebens den Heldentraum in einem Zimmer, in dem Gipsstatuen von Jason und den Argonauten stehen, wie er später erfährt (S. 159f.). Somit ist *El sueño de los héroes* also auch als eine ironisierende Neugestaltung des antiken Heroen-Mythos

zu lesen (etwa in der Tradition des Joyceschen *Ulysses*) bzw. als eine literarische Form des „Monomythos“ im Sinne Joseph Campbells.¹⁰ Rosalba Campra sieht eben darin die Tragik Gaunas: Als Vertreter des Proletariats verfüge er nicht über die notwendige Bildung, die Mythen und Symbole zu deuten, mit denen sein Unbewußtes sich ausdrückt.¹¹ Die Frage ist freilich, ob die Besinnung auf die antike Mythologie Gauna vor dem Ausgang des Romans bewahren könnte; zu einem intellektuellen, handlungsverhindernden Déjà-vu würde es wohl doch nicht reichen. Eher schon ist dieser Hinweis auf den alltäglichen Archetypus auch wieder im Sinne von Borges zu deuten, der Ähnliches in dem kurzen Text «La trama» (in: *El hacedor*) versucht hat, in dem er die Ermordung Cäsars mit der eines Gauchos parallel setzt, der dem auf ihn einstechenden «ahijado» seine Verblüffung statt durch das sprichwörtliche „tu quoque mi fili“ durch ein sehr argentinisches «¡Pero, che!» kundtut, was der Autor wie folgt kommentiert: «Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.»¹² Ähnlich bleibt auch in Bioys Text das Spannungsverhältnis zwischen Ironie und Pathos letztlich unentschieden, der Heldenraum daher eine tragische und zugleich lächerliche Aktualisierung eines Archetypus der antiken Mythologie wie auch eines Motivs der gauchesken Literatur Argentiniens.

«El sueño de los héroes» als Roman der (nationalen) Auto-Analyse

Mit dem Hinweis auf die Archetypen des Unbewußten, die sich Gauna im Traum kundtun, sind wir zu der nächsten Deutungsmöglichkeit gelangt, die überraschenderweise bislang in der Kritik nicht in systematischer Form realisiert wurde: *El sueño de los héroes* ist auch ein psychoanalytisch deutbarer Roman, ja sozusagen überhaupt eine Analyse in Romanform: Der 1930 stattfindende Nachvollzug der in der Erinnerung verklärten Ereignisse des Karnevals von 1927 erfolgt ja quasi in Art einer Psychoanalyse, bei der Verdrängungen und Verschiebungen sichtbar werden¹³: Der mythisierende Prozeß in Gaunas Erinnerung hatte für ihn nämlich das tatsächliche Verhalten Valergas ins positive Gegenteil verkehrt, was ich am Beispiel der Geschichte eines kleinen Jungen, der sich im Maskentrubel verlaufen hat, zeigen möchte. In einer Art „Deckerinnerung“ (vgl. Anm. 13) sieht das Gauna so:

En Villa Luro hubo un incidente con un chico perdido; el doctor Valerga le regaló un pomo de la marca Bellas Porteñas y después lo llevó a la comisaría o a la casa de los padres. Eso era, por lo menos, lo que Gauna creía recordar. (S. 20)

Als Gaunas Erinnerungsvermögen 1930 zurückkehrt, klingt die Geschichte ganz anders: In Wahrheit hatte der Doktor zuerst einem anderen Jungen Geld gegeben, damit er den nach seinen Eltern Weinenden blutig schlagen sollte;

dann hatte er den verzweifelden, blutenden Jungen in eine überfüllte Straßebahn gesetzt, die ihn in ein weit entferntes Viertel bringen und ihm so jede Möglichkeit nehmen sollte, nach Hause zu finden (S. 138). In ähnlicher Weise enthüllt sich, daß Valerga ein Pferd zu Tode gequält (was Gauna verdrängt hat) und einen blinden Violinspieler mißhandelt und beraubt hat (hier erinnert sich Gauna zu Beginn des Romans nur an die Mondscheinsonate und sein weinerliches Gefühl, zu wenig für seine Bildung getan zu haben). Indem 1930 also diese Verdrängungs- und Verschiebungsprozesse rückgängig gemacht werden, wird nicht nur Valerga als primitiver, großsprecherischer Negativheld entlarvt, der nur gegen Wehrlose Gewalt anwendet und ansonsten ein «viejo asqueroso» ist, sondern es wird auch Gaunas eigene Mythisierung seiner Vergangenheit aufgehoben: Die «epopeya de su vida» (S. 146) erweist sich als Aneinanderreihung von Banalitäten und sinnlosen, abstoßenden Grausamkeiten. Dabei wird aber – vor allem im Zusammenhang mit der erwähnten Deutungsmöglichkeit als politische Allegorie – neben der individuellen auch eine nationale Dimension angesprochen: Wie, wenn auch das „Heldentum“ der mythisierten Gauchos nichts anderes wäre, wie das ja Sarmiento hundert Jahre zuvor auch schon behauptet hat? Das argentinische „Heldenepos“ erwies sich als durch Verdrängung bewirkte Geschichtsfälschung, das einzige Heilmittel hieße Rationalität und Übergang zu einer „Zivilisation“ im europäischen Sinne. Wie auch immer: Im Roman gelingt zwar die Analyse, aber die beabsichtigte Heilung schlägt fehl: Von Alkohol und Schiafentzug ermattet und gleichgültig geworden, läßt Gauna den bereits gefaßten Entschluß, „diese Leute zu vergessen und zu Clara zurückzugehen“, wieder sein und schlittert in die magische Schlußszene hinein, in der sich sein Schicksal erfüllt.

*«El sueño de los héroes» als Erziehungsroman
und als lateinamerikanische Replik auf Hesses ›Steppenwolf‹*

Dennoch stellt der Weg von der anfänglichen Mythisierung der Valerga-Welt über die spätere Abwendung von ihr bis hin zu ihrer Erkenntnis durch die Analyse eine Art Erziehungsprozeß dar, aufgrund dessen man *El sueño de los héroes* auch mit der Tradition der Erziehungsromane in Verbindung bringen könnte. Im Lauf des Romans ist Gauna ja immer wieder zwischen zwei Identifikationsangebote in Form der Vaterfiguren Valerga und Taboada gestellt. Dabei geht es vor allem um die Definition des von allem Anfang an (S. 14f.) als zentral herausgestellten Begriffes 'Mut': Gaunas Weg versteht sich als ein Ringen um die richtige Definition von «coraje» und «valiente», wobei gleich zu Beginn offenkundig wird, daß er in seiner Deutung nicht mit seiner Umwelt übereinstimmt: Gauna hält sich selbst für feig, weil er an Raufereien nie Geschmack gefunden hat; sein bester Freund Larsen dagegen sieht

in ihm den Inbegriff des Mutes, wenn er sich daran erinnert, wie Gauna als Junge mit einem Stock einen tollwütigen Hund abgewehrt und seine ganze Freundesgruppe vor ihm geschützt oder Einbrecher in die Flucht geschlagen hatte, indem er mit lauter Stimme seinen (nicht anwesenden) Onkel aufforderte, gut zu zielen und die Verbrecher zu erschießen. Gauna ist sich jedoch dessen nicht bewußt; er ist von dem manischen Drang beseelt, in der Gruppe anerkannt zu werden, und glaubt den einzigen Weg dazu in dem Beweis des Mutes im Zweikampf zu finden. Dieser Gruppenhörigkeit entspricht auch der an zweiter Stelle in Gaunas Wertehierarchie stehende Begriff der (Freundes-)Treue, die machistisch aufzufassen ist und daher gegen die Bindung an die Frau ausgespielt wird – wie überhaupt viele der Ideale der «muchachos» dem modisch gewordenen Negativbegriff des «Machismo» zuzurechnen sind. Taboada versucht nun, die Begriffe Mut und Treue in Frage zu stellen, und lehrt Gauna, daß Mut auch in einer «suerte de generosidad filosófica», der Bereitschaft, in jedem Augenblick alles aufzugeben, bestehen kann (S. 101). Zu diesem Zeitpunkt meint er, Gauna davor bewahrt zu haben, sich „in Valerga zu verwandeln“. Tatsächlich gilt dieser nun im Viertel als «príncipe heredero» des «brujo», hat sich also sozusagen in ihn verwandelt (S. 165), um dann schließlich doch noch der Faszination des „anderen Vaters“ zu erliegen.

Die Kombination des Erziehungsweges des Protagonisten mit einer Art von magischem Theater (dem Tanzsaal des «Armenonville»), in dem eine schöne Maske bei einem orgiastischen Fest durch ihr Faszinosum die Geschichte des Helden in eine neue Bahn lenkt, stellt eine überraschend deutliche Parallele zu dem Kultroman der Hippie-Generation, Hermann Hesses *Steppenwolf*, dar, mit dem Bioys Roman auch das Motiv des gewaltsamen Todes als abschließende Epiphanie verbindet.¹⁴ Freilich ist die Richtung des Erziehungsweges verschieden: Während Hesses Haller aus der Enge der bürgerlichen Gesellschaft der Weimarer Republik und aus der sterilen Negation derselben einen Weg zur Freiheit vom Diktat der Vernunft und damit zu Rausch, Traum und Irrationalem beschreitet, ist es bei Bioy gerade umgekehrt, nämlich ein Erziehungsprozeß, der von dem „Magier“ und der „Maske“ (Clara) gerade hin zu Ratio und Eingliederung in die Gesellschaft gesteuert wird; allerdings wird ungewollt die Faszination der Maske mit jener des irrationalen Männlichkeitskults verschmelzen und so gemeinsam dieses unheilvolle Konglomerat der Erinnerung bilden, das Gauna letzten Endes in den Tod treibt.

«*El sueño de los héroes*» als *Metaroman*
und andere Deutungsmöglichkeiten

Nach dieser langen Reihe von Romangenres, die als verschiedene Lesarten von Bioys Text präsentiert wurden, sollen in diesem Schlußteil noch einige weitere Möglichkeiten kurz angedeutet werden, die jeweils als Desiderata der bislang nicht allzu üppigen Bioy-Casares-Forschung zu verstehen wären:

Die erste und bei einem Text, der sich zur «nueva novela» zählen läßt, naheliegendste Deutung ist die metaliterarische: So hat etwa Thomas C. Meehan aus den bereits zitierten Eingangssätzen des Romans, wo von einem «oscuro demiurgo» die Rede ist, die Gleichsetzung Autor–Demiurg abgeleitet.¹⁵ Das phantastische Element des Demiurgen fiele dann mit dem literarischen des Autors als «inteligencia creadora» zusammen, und die in überraschend hoher Zahl auftretenden mysteriösen schwarzgekleideten Herren könnten als Selbstporträt Bioys zu deuten sein, der sich wie Hitchcock in einer Nebenrolle in den eigenen Roman einbauen würde. Aber selbst wenn man dieser etwas spekulativen *mise en abyme*-Konstruktion nicht folgen möchte: Die Deutung des Romans als eine auch literarische Abrechnung mit der Faszination von Milonga und Compadrito für die Generation von Borges, die letztlich daran Schuld tragen mag, daß es der Gruppe der «Literatura fantástica»-Autoren um die Zeitschrift *Sur* lange nicht gelungen ist, die argentinische Öffentlichkeit gegen Perón zu mobilisieren, erscheint durchaus plausibel, wie wir schon oben gesehen haben. Darf man dann vielleicht sogar in der europäischen Theater spielenden, schwärmerischen Intellektuellen Clara eine Inkarnation dieser «Literatura fantástica» sehen, die Argentinien vergeblich von der Faszination der Vorstadt-Mythologie zu befreien sucht?¹⁶ Und wer verbirgt sich hinter der Rolle des «Mudo», der Gauna 1927 und 1930 im Wald findet, also als einziger über die Wahrheit Bescheid weiß und nichts darüber sagen kann? Ist es der Autor Bioy oder gar der Roman selbst, die – auch aufgrund der Zensursituation – nicht offen, sondern nur in Zeichen sprechen können?

Eine kurze Erwähnung verdient schließlich noch die wie so oft bei Bioy zentrale Liebesgeschichte: Liest man *El sueño de los héroes* als Roman der Geschlechterbeziehung, so hat er ebenfalls einen geradezu paradigmatischen Charakter für gewisse Bereiche der argentinischen Gesellschaft. Das Schwanken der Protagonisten zwischen den Rollenangeboten von Macho und bürgerlichem Familienvater beziehungsweise zwischen emanzipierter Intellektueller und Heimchen am Herd ist nicht nur ein individualpsychologisches Problem. Im Verlauf des Romans ist Clara als der aktive Teil zwar eine reine, wenngleich zuletzt scheiternde Erlöserin in romantischer Tradition, sie ist aber auch eine ein wenig überdrehte Intellektuelle, die mit Gauna so gut wie gar nichts gemeinsam hat und ihn dennoch so sehr liebt, daß sie ihre ganzen

Emanzipationsbestrebungen aufgibt und bereit ist, die Rolle der treusorgenden Ehefrau zu übernehmen, obwohl Gauna nur oberflächlich von seinen machistischen Grundeinstellungen geheilt erscheint. So entsteht ein durchaus zwiespältiges Bild, das freilich auch dadurch gefördert wird, daß der Autor mit Ausnahme weniger Seiten nie ihre Perspektive, sondern in allen personal erzählten Abschnitten die Gaunas übernimmt, die Clara gegenüber von einem ständigen Schwanken zwischen Faszination und Verliebtheit einerseits und gruppenabhängiger Verachtung der Frau andererseits geprägt ist (bezeichnend dafür ist, daß in seiner Perspektive Clara abwechselnd schön und begehrenswert, dann wieder als von wenig anziehendem Äußeren dargestellt wird). Somit liefert *El sueño de los héroes* in den Schilderungen insbesondere der vorhelichen Beziehung zwischen Gauna und Clara auch ein repräsentatives Bild der psychologischen Geschlechter-Problematik in Lateinamerika zwischen Emanzipation und Machismo, das einer eigenen Untersuchung bedürfte.

Dasselbe gilt freilich für die meisten Romane, die im Laufe dieser Interpretation unter dem gemeinsamen Buchdeckel des *Sueño de los héroes* zum Vorschein gekommen sind; diese Darstellung konnte nicht mehr sein als ein Hinweis auf die vielen Wege des Zugangs zu diesem Erzählwerk, das in einer selten dichten Synthese so viele Aspekte der politischen, sozialen, psychologischen und literarischen Traditionen Lateinamerikas und besonders Argentiniens verflochten hat und dem Leser bei jeder neuen Lektüre neue Facetten erschließt. Es ist deshalb zu wünschen, daß *El sueño de los héroes* in der Zukunft aus dem Schatten der großen Romane des 'Booms' hervorzutreten vermag und so zur Kenntnis genommen wird, wie dieser Text es verdienen würde.

Adolfo Bioy Casares: «*El sueño de los héroes*»

(MICHAEL RÖSSNER)

Anmerkungen

¹ «Espontánea suspensión de la duda» nennt es Borges in «El arte narrativo y la magia», in: *Discusión* (1932), zitiert nach Jorge Luis Borges, *Prosa completa*, Bd. I, Barcelona 1980, S. 164.

² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, vor allem S. 28f., spricht von «hésitation» und «incertitude»; in der deutschen Übersetzung erscheint als Zentralbegriff „Unschlüssigkeit“.

³ Vgl. dazu Gallagher (1975).

^{3a} Das Bild der Zwiebel für den Roman findet sich, wie mir später bewußt wurde, auch schon bei Queneau (*Le voyage en Grèce*, Paris 1965, 141: «Un chef d'œuvre est comparable à un oignon»). Eine Übernahme der Queneauschen Romanpoetik war allerdings nicht beabsichtigt.

⁴ Vgl. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Milagros II, VII, VIII etc.

⁵ Ausführlich aufgelistet sind diese Stellen bei Meehan (1973), S. 54f.

⁶ Vgl. Domingo F. Sarmiento, *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, Santiago 1845.

⁷ Auf diese Parallele hat bereits ausführlich Conzevoy-Cortés (1977), S. 104–108, hingewiesen. An dieser Stelle könnte auch ein eigener, ausführlicher Abschnitt zu intertextuellen Bezügen von *El sueño de los héroes* folgen, was hier aber nur als Desiderat zukünftiger Forschung erwähnt sei.

⁸ Darauf insistiert – freilich mit pathetischer Befriedigung und in Verkenning von Bioys Ironie – auch Tijeras (1966), besonders S. 53f.

⁹ Vgl. zur Sprache Bastos (1983) und Campra (1980).

¹⁰ Vgl. Joseph Campbell, *The Hero With A Thousand Faces*, New York 1949.

¹¹ Campra (1980), vor allem S. 313 f.

¹² Borges, *Prosa completa*, op. cit., Bd. II, S. 326.

¹³ Vgl. dazu etwa Sigmund Freuds 9., 13. und die 19. Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse („Die Traumzensur“, „Archaische Züge und Infantilismus des Traums“ bzw. „Widerstand und Verdrängung“), in: Ders., *Studienausgabe* (hrsg. von A. Mitscherlich u. a.), Bd. I, S. 148ff., 205f. (wo das Stichwort „Deckerinnerungen“ fällt, das sich auch auf Gauna anwenden ließe) bzw. S. 292 ff.

¹⁴ Diese Parallelen sind von Marion Vesely in einer unveröffentlichten, von mir betreuten Wiener Diplomarbeit untersucht worden: M. V., «*El sueño de los héroes*» von Adolfo Bioy Casares im Vergleich mit Hermann Hesses „*Der Steppenwolf*“, Typskript, Wien 1990. Bioy sagte mir allerdings im Gespräch (Oktober 1991, Buenos Aires), er habe Hesses Roman nicht gekannt, so daß eine direkte Replik nicht möglich erscheint. Die Entsprechungen sind dennoch frappierend.

¹⁵ Meehan (1973), S. 50ff.

¹⁶ Diesen Gedanken verdanke ich einer Anregung meiner Münchner Mitarbeiterin Stephanie von Lukowicz.

Literatur

Textausgaben:

Adolfo Bioy Casares, *El sueño de los héroes*, Buenos Aires: Losada 1954. Spätere Ausgaben: Buenos Aires: Emecé 1969, Madrid: Alianza 1976. Ich zitiere im folgenden nach der Ausgabe Madrid: Alianza ²1984.

Deutsch: *Der Traum der Helden*. Übersetzung von Joachim Frank, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

Sekundärliteratur:

Bastos, María Luisa (1983), «Habla popular/discurso unificador: *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares», in: *Revista Iberoamericana* 49, S. 753–766.

Borello, Rodolfo A. (1975), «Bibliografía sobre Adolfo Bioy Casares (Algunas nuevas fichas)», in: *Revista Iberoamericana* 41, S. 367f.

Borges, Jorge Luis (1940), «Prólogo», in: A. Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires.

Campra, Rosalba (1980), «*El sueño de los héroes* di Adolfo Bioy Casares: La classe come destino», in: *Annali* (Istituto Universitario Orientale Napoli) 22, S. 291–315.

Carter, Erwin Dale jun. (1976), «Adolfo Bioy Casares y la distorsión del tiempo», in: *Explicación de textos literarios*, 5, 2, S. 159–164.

Conzevoy-Cortés, Leonor F. (1975), *El tema de la soledad en la narrativa de Adolfo Bioy Casares*, Diss. Michigan State University.

Gallagher, David P. (1976), „Die Romane und Kurzgeschichten von Adolfo Bioy Casares“, in: M. Strausfeld (Hrsg.), *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur*, Frankfurt a. M., S. 43–69 (ursprünglich als „The Novels and Short Stories of Adolfo Bioy Casares“, in: *Bulletin of Hispanic Studies* 70 [1975], S. 247–266).

Kovacci, Ofelia (1963), *Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires.

Dies. (1963 a), *Espacio y tiempo en la fantasía de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires.

Levine, Susan Jill (1982), *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Madrid.

Maldovsky, David (1971), «Un enfoque semiótico de la narrativa de Adolfo Bioy Casares», in: *Caravelle* 19, S. 59–77.

Matas, Julio (1978), «Bioy Casares o la aventura de narrar», in: *Nueva revista de filología hispánica* 27, S. 112–123.

Meehan, Thomas S. (1973), «Estructura y tema de *El sueño de los héroes* por Adolfo Bioy Casares», in: *Kentucky Romance Quarterly* 20, S. 31–58.

Puig Zaldívar, Raquel (1974), «Bibliografía de y sobre Adolfo Bioy Casares», in: *Revista Iberoamericana* 40, S. 173–178.

Rest, Jaime (1985), «Las invenciones de Bioy Casares», in: A. Flores (Hrsg.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Tlhuapán, S. 149–153.

Tamargo, María Isabel (1983), *La narrativa de Bioy Casares*, Madrid.

Tijeras, Eduardo (1966), «Un ambiente de tango transcendido», in: *Cuaderno cultural* 4, S. 49–54.

Villordo, O. H. (1983), *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires.